

A vers mint alma

Széljegyzetek a posztmodern irodalomelések margójára

Verselemzéseket írni úgy, hogy azok versértelmezések legyenek egy olyan korszakban, amikor a versek értelmezhetőségét az irodalomtörténészek és a kritikusok jó része kétségbe vonja, kemény vállalás, amelyet az irodalomelméleti közmegegyezés egy része tudatlanságnak, tájékozatlanságnak vagy egyenesen őskonzervatív konokságnak minősít, de úgy vélem, hogy az irodalomelméleti szabályokat nem a józan gyakorlati élet alakítja, hanem olyan gondolkodási divatok, filozófiai irányzatok, amelyek minden időben változtak és folytonosan változnak. Átgondolhatónak látszanak ezért a kötelezően elfogadandónak ítélt irodalomelméleti irányzatok, s ha igazolható egy ellentmondó állítás, egy másféle álláspont, meg kell engedni, hogy – nem kizárólagosító elméletként – elfogadhatóvá váljon.

Jelen esszé szerzőjének irányát, célját ugyanis az értelem, a jelentés keresése szabja meg. Nehezebben járható út ez, mint ha eleve lemond valaki a megtételéről. Könnyebb ugyanis elvetni azt a meggyőződést, sőt, illúzióknak nevezni, hogy az irodalomban lehet valamilyen igazság vagy egy elképzelt világ valósága, lehet az írásnak körülhatárolható értelme, s könnyű azt állítani, hogy az irodalom mindenképpen csak félreolvasható és félreérthető (J. W. Riddel 1979: 248), mint végigvezetni az értelmezésre irányuló gondolati kísérletet, összegyűjteni a megértéshez szükséges adatokat, megismerni az értelmezésre szánt mű létrejöttének minél több megragadható körülményét.

Mert mit is állít az az irodalomtudományi iskola, amely ma nálunk (a világ többi részén már jóval korábban és mára már egyre lecsengőbbben) megszabja a menetirányt?

Képletesen leginkább a Wolfgang Iser-től származó mondással lehetne jellemezni, melyet többek között Radnóti Sándor is idézett a kilencvenes évek végén (Radnóti 1998: 155), s bár egyesek mindezt mára ironikusnak minősítik, ez – Iser munkásságának ismeretében – csak akkor ironikus, ha önironia is egyben: az irodalmi mű olyan „piknik, amelyre a szerző hozza a szavakat, az olvasó a jelentést”. Az irányzat maga, mely az utóbbi évtizedekben igencsak elterjedté vált hazai irodalomelméleti diskurzusunkban is, a *befogadásesztétika* (előkelőbbben: recepcióesztétika) nevet viseli, és az 1960-as évek második

felében indult el az ún. konstanzi iskola működésének keretei között. Programját Hans-Robert Jauss 1967-es székfoglalójában fogalmazta meg (könyv alakban 1970-ben, magyarul részleteiben 1980-ban jelent meg); lényege szerint: az irodalmi mű nem önmagában létező tárgy, hanem „olyan beszéd, amelynek elhangzása közben kell megteremteni az őt megteremteni képes beszélgetőtársat (Jauss 1980: 17, 1997: 122-124, 296-301). A gondolat lényegét – a mű jelentését az olvasó „teremti meg” – sokan, sokféleképpen fogalmazták újra, hajlítgatták-csavargatták más-más nézetből; a számtalan megnyilatkozás azonban két csomópont körül tömörül. Az egyik csoportot a kollektív-archetipikus értelmezés gyűjtőfogalma alá rendelném, a másikat a szubjektív-szenzualista hatás alatt állóként jellemezném.

A kollektív típus egyik legpregnansabb megfogalmazása Jan Mukařovskýtól származik, aki szerint a mű jelentése az egész közösség tudatában van (Mukařovský 1970:146), s minthogy a közösségi tudat a történelemben változik, így a jelentés – és a mű értéke – korról korra más (Mukařovský 1970: 74-75). Ugyancsak az ő megfogalmazásában: a mű igazi olvasata (az „esztétikai tárgy”) a kollektív tudatban élő azon jelentéssel azonos, amely valamennyi olvasójának műélményében azonos. Tekintettel arra, hogy a kollektív tudatot összeadó „valamennyi olvasó” legnagyobb része a műelemzésben járatlan, nem szakember, az általános olvasat így a lehető legfelszínesebb, legközönségesebb élmény volna. Erre figyelmeztetett már René Wellek és Austin Warren is (Wellek-Warren 1972: 220).

Szintén össztársadalmi méretű mércét állít fel Michel Riffatere, aki számára egyetlen „autentikus olvasat” létezik, a szuperolvasóé („archilecteur”): ez az összes olvasta statisztikai átlaga (Riffatere 1971: 307-364). Ebben a tételben ugyanaz a tévedés visz félre, mint a Wellek és Warren által bírált Mukařovskýéba: egyrészt számtalan olyan olvasat jöhet létre, ami téves olvasás, idegen a szövegtől, másrészt alacsony szintű értelmezésen és gyenge beleérző képességen alapul. Így ezek a kollektivitásra építő, közösségi szempontokat látszólag figyelembe vevő tételek áltársadalmiak vagy tévesen értelmezett társadalmiak bizonyulnak.

Differenciáltabban társadalmiak látszik Hans-Robert Jauss egyik tézise, amely szerint az olvasó irodalmi élménye nem csupán egyéni tudatállapotának függvénye, hanem az objektív kritériumokkal meghatározható *elváráshorizont* alakítója, amely „a műfaj korábbi ismeretéből, előző művek formájából és tematikájából, valamint a költői nyelv és a köznyelv ellentétéből épül fel”. (Az *elváráshorizont* modern terminusának jelentése gyanúsán emlékeztet többek közt a régebbi szakirodalom „kánon”-fogalmára is.)

Jauss másik megfogalmazása szerint a múltbeli művek igazi megértésének feltétele az, hogy a befogadó rekonstruálja a mű saját elváráshorizontját, s így tudatosítsa a jelen

elváráshorizonttól való távolságát (Jauss 1980: 24-27, 1997: 271-289). A gondolatban több buktató rejlik: miképpen lehet az elváráshorizonttól való eltérést *visszafelé* meghatározni, amikor közben ki tudja, hány elváráshorizont-változás volt már, s még ha meghatározható volna is, miképpen lehet az esztétikai értéket visszafelé kijelölni, hiszen az eltérésnek éppen a *jelenben érvényben lévő elváráshorizonttól való mértéke* adja az értékét, és nem a sok-sok századdal korábbi elváráshorizontoktól való távolsága. Másrészt: az osztálytársadalmak kialakulása és az ennek következtében létrejött munkamegosztás és kulturális differenciálódás óta sosem volt olyan történelmi pillanat, amikor valamely társadalomban egységes elváráshorizont lett volna. A kérdésre szociológiailag megalapozottan adott elutasító választ Németh G. Béla (Németh G. 1981: 332-339). Ezt a gondolatmenetet erősíti Arnold Hauser észrevétele, aki szerint az elváráshorizont meghatározása egyoldalúan olvasóközpontú, pedig „közvetítők, tolmácsok, kritikusok, tanárok és szakértők hosszú sora” formálja „a művészi érték többé-kevésbé kötelező etalonjait (Hauser 1982: 501).

A befogadásesztétikák szubjektív csoportjából az objektív-társadalmiasítóba való átmenet egyik jellegzetes hangütése Gadameré (1984: 218): „A megértésben a megértendő szöveget valamiképpen mindig alkalmazzák az interpretáló helyzetére, aminek egyenes következménye annak tagadása, hogy a mű 'magában véve léteznék', s csak a hatás lenne különböző – maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másképpen mutatkozik meg” (Gadamer 1984: 115). Ezzel együtt ő állítja azt is, hogy a múltbeli művek jelentése koronként változó (de legalább esztétikumlényegét nem tagadja, mint Heidegger), ugyanaz a szöveg annyiféle, ahányan olvassák. Némiképp ellentmond önmagának és a „koronként változó megértés” gondolatának egy másik tétele, miszerint a megértést meghatározza a történelmi helyzet horizontja, amely állandóan változik, de nem úgy, hogy koronként volna más és más, hanem a *horizont-egybeolvadás* folyamatában (Gadamer 1984: 214-217). Ezért miközben az sugallná, hogy az egybeolvadás révén megőrződnek a régebbi korok megértései is, mégis így a más – nem igazán más. Az elméletben az olvasásra alkalmazás a szubjektív aspektus, az olvasó korhoz kötöttsége egy társadalmiasított színezetű, objektívnek szánt nézőpont.

Még a legrégebbi, legelkopottabb elméletek is megújulnak, ha új néven nevezik őket. Így alkotta meg Stanley Fish az ún. „reader-response” („olvasó-felelet”) elméletét, amely azt vallja, hogy az irodalmi művek jelentését az olvasói élményben kell keresni (Fish 1967), s ezt a gondolatkezdeményt odáig fejlesztette, hogy szerinte a betűhalmazok látványából a „szövegtárgyat” nemcsak a jelentést, hanem minden formaszervezetet, műfaji sajátosságot – tehát az egész művet – merőben az értelmezés teremti meg.

Részint ebbe a sorba illeszkedik Umberto Eco elhíresült „nyitott mű”-elmélete (Eco 1976), amelynek részgazságait némiképp módosítva-elhagyva születtek meg az olyan teóriák, mint például Manfred Naumanné, aki szerint a mű addig nincs befejezve, ameddig csak elkészítették, létrehozták, de még nem vált befogadás tárgyává (Naumann 1980: 107-108).

Luigi Pareyson az egyéni befogadást a pluralista befogadás részének tekinti, s így nézetével közelít a recepcióesztétika felolvasztásához: „lényegében egy forma annyira értékes, amennyire sokféle szemszögből látható és érthető meg, amennyire az aspektusoknak és a rezonanciáknak a bőségét kínálja *anélkül, hogy megszűnne ugyanaz maradni* (Pareyson 1960: 27, kiem. Sz. E.). Pareyson e korai, józan gondolkodáshoz képest a pluralizmus fogalmának átértelmezésével a recepcióesztétika szubjektív ágához csatlakozik Roland Barthes: a művek a maguk pluralitásával megengedik, hogy befogadóiuk részesüljenek a „jelentés termelésének”, a szöveg egyéni továbbgörgetésének öröméből: „A mű nem azért örök, mert különböző emberekre egyetlen értelmet kényszerít, hanem azért, mert különböző értelmeket sugall egyetlen embernek, aki az idők sokféleségében ugyanazt a szimbolikus nyelvet beszéli: a mű kínál, az ember választ” (Barthes 1970: 219).

A szubjektivizmusnak a pszichologizáló irányát adják az olyasféle gondolatok, mint Gadameré, aki szerint az irodalmi szöveget mindig egy – saját kérdésünkre adott – válaszként kell megértenünk (Gadamer 1984: 262).

Kulcsár Szabó Ernő, a magyar recepcióesztétikai legnagyobb hatású teoretikusa olyan végletes summázatokba tömörítette forrásainak téziseit, amelyek olykor önellentmondásoktól sem mentesek. Átvette azt a tételt, miszerint minden alkotói tevékenység egyben befogadásként is értelmezendő (Kulcsár Szabó Ernő 1996: 271-272), miközben már forrása, Jauss is önellentmondó állításként hangoztatta egyrészt azt, hogy „az alkotó mindig befogadó is, amikor írni kezd” (Jauss 1997: 176), miközben másutt azt állapítja meg, hogy képtelenség egyszerre alkotni és befogadni, írni és olvasni (Jauss 1997: 176). Kulcsár Szabó a szubjektivista irány végletessé tételével odáig jut el, hogy megállapítsa: nem lehet tudni, hogy a „szöveg és én interakciójában mi történik az én-nel, ő olvas-e tényleg, vagy őt olvassa a szöveg” (1997: 572).

Mindezek a gondolatok – a pluralizmus jegyében – szabadon szárnyalhatnak akkor is, ha megfogalmazójuk nem akarja rákényszeríteni őket másokra, kiiktatva ezzel a pluralizmust és egyirányúvá szűkítve a gondolkodás haladását. Pedig ez a fajta iránydiktatúra jelentkezett nálunk is a 90-es években. A meccs persze nem dőlt el, pontosabban a követni kívánt Nyugaton már eldőlt az, hogy a hirdetett tételek egy része megdőlt.

A mindenkori irodalomtudós persze nem hagyhat figyelmen kívül egy fontos különbséget: az átlagolvasó, az érdeklődésből vagy az esztétikai öröm befogadásáért olvasó ember megengedheti magának, hogy magyarázat nélkül hassanak rá a művek.

A kritikussal, esztétával, elméletíróval, pedagógussal más a helyzet. Neki *közzvetítenie kell*, ezért *köteles* magyarázatot adni arra, miért vet el vagy fogad be egy művet, *köteles* megkeresni (ha megtalálnia csak részlegesen sikerül is) a műnek azt a jelentését, ami hatást fejt ki rá és az olvasóra, *köteles* választ adni arra, miért fejt ki az adott jelentés ráérkező hatását, *köteles* magyarázataihoz a lehető legtöbbet megtudni a mű keletkezésének koráról, a kor kérdéseiről és a korban benne alkotó művészek ezekhez a kérdésekhez való viszonyulásáról. A szakember nem érheti be azzal, hogy édeset vagy savanyút fogyaszt. Hivatalból kötelessége meghatározni, hogy amit eszik, az alma-e vagy körte...

The Poem as Apple

Notes on the Margin of Postmodern Literary Theories

It is a very difficult enterprise to write analyses about poems in a way that they should *interpret* the poems in an era when the waste majority of literary historians and critics seem to have doubts of the interpretability of poems. Such a venture may be considered to be ignorance or at least stubborn conservativeness by one part of the literary common sense, but I myself believe that the rules of literary theory are not conceived by sober senses and practical life, but by fashions of thinking and trends of philosophy that changed in time and are continuously changing. Therefore, it seems to be possible to think over the obligatorily accepted trends of literary theories, and it also seems to be possible that other opinions – without the intention of making their own thoughts exclusive in the discourse – should also become acceptable.

The direction and aim of the author of the present essay is dictated by sense and meaning. It is a much more difficult path than simply resigning from going along it at all. Namely, it is much easier to rule out a conviction that there can be some truth or the reality of an imaginary world in literature, the literary work can have a graspable sense, and it is very easy to state literary texts can evidently only be misread and misinterpreted (J. W. Riddel, 1979: 248). All of it is much easier than taking over an attempt to interpret the text, collecting the data that are necessary to understand it, or getting to know the circumstances of the creation of the artwork to be interpreted as precisely as possible.

What does the trend of literary studies that nowadays in Hungary dictates the direction of interpretation (and is becoming less and less influential in other regions of the world) state?

It could be characterised perhaps the most exactly with a statement by Wolfgang Iser that was also cited several times by Hungarian scholar Sándor Radnóti in the end of the 1990s: “the literary artwork is a *picnic* to which it is the author who brings the words and it is the reader who brings the meaning” (Radnóti 1998). This trend of literary studies has become very widespread in the Hungarian discourse of literary scholarship, and it bears the name *reception aesthetics* that started in the second half of the 1960s in Germany, within the

frameworks of the so-called Konstanz School. Its theoretical program was conceived by German scholar Hans-Robert Jauss in 1967, and its essence is that “the literary work is not an object that exists in itself, but is a speech that needs a communication partner during the time it is spoken (Jauss Jauss 1980: 17, 1997: 122-124, 296-301). The gist of this thought according to which the meaning of the artwork is “created” by the reader was reconceived by several scholars in several voices, but it is concentrated around two central points. One of the groups I would call scholars who use a collective-archetypical interpretation, while the others are those who are under the influence of a kind of subjective-sensualist effect.

It was Jan Mukařovský who conceived the most decisively the collectivist thought according to which the meaning of a given artwork is in within the consciousness of the whole community (Mukařovský 1970: 146), and since the consciousness of the community is changing in history, the meaning of the value of the artwork is also changing age by age. It is also Mukařovský who states that the real reading of the artwork (the “aesthetic object”) is equal to the meaning living in the collective consciousness that is equal to the aesthetic experience of all of the readers of the works. Considering the fact that the vast majority of readers are not adept at interpreting artworks at all, are not professional scholars, the general reading of a work would be the most superficial and most vulgar experience. René Wellek and Austin Warren also remind us about it (Wellek-Warren 1972: 220).

Michael Riffaterre also applies a societal standard according to which only one authentic reading of the artwork exists, the reading of the super-reader (“archilecteur”, arch-reader): it is the statistical average of all possible readings (Riffaterre 1971: 307-364). The same statement leads us to mistake as the one conceived by Mukařovský, strongly judged by Wellek and Warren: on the one hand, innumerable readings can be created that are mis-readings, alien from the text; on the other hand, it is based on a very low-level interpretation and weak capability of empathy. Therefore, these trends of literary theory considering collective, communal points of view seem to prove false-societal or societal in a wrongly interpreted sense.

One of the theses by Hans-Robert Jauss seems to be societal in a more differentiated manner, according to which the experience of the reader is not only dependent on their own individual state of consciousness, but it also forms the *horizon of expectations* that can be defined with objective criteria, deriving from “the earlier knowledge of the genre, the form and topics of former artworks, and from the contrast between the poetic language and the colloquial language”. (The meaning of the modern term of the *horizon of expectations* is also very similar to the concept of “canon” of older literature of literary theory.)

According to another statement conceived by Jauss, the condition of the real understanding of the artworks is that the reader should reconstruct the own horizon of expectations of the artwork itself, making the distance from the horizon of expectations of the presence conscious (Jauss 1980: 24-27, 1997: 271-289). However, there are several contradictions in this thought: how is it possible to define the digression from the horizon of expectations backwards when there had been God knows how many changes of the horizon of expectations, and even if it were definable, how would it be possible to designate aesthetic value backwards? Since it is the degree of the digression of the horizon of expectations that is valid in the present that gives the value, and it is not the distance from the horizons of expectations of historical ages centuries earlier. On the other hand, since the evolution of class societies, the division of labour and cultural differentiation deriving from them there has never been a historical moment when there would have been one uniform horizon of expectations in any society. Hungarian literary scholar Béla G. Németh gave a sociologically established refusing answer to the question (Németh 1981: 332-339). This opinion is verified by the recognition of Arnold Hauser according to whom the definition of the horizon of expectations is a one-sidedly reader-centric approach; nevertheless “it is the long line of mediators, interpreters, critics, teachers and experts who forms the by and large obligatory reference standards of artistic value” (Hauser 1982: 501).

Hans-Georg Gadamer represents a very specific transition from the subjective group of trends of reception aesthetics into an objective-societal direction (1984: 218): “In understanding, the text to be understood is always somehow applied to the situation of the interpreter, and its direct consequence is the negation of the fact that the artwork “exists in itself”, and only the effect would be different – it is the artwork itself that shows itself differently under different conditions” (Gadamer 1984: 115). Together with all of this, it is also Gadamer who states that the meaning of artworks created in the past is changing age by age (but at least he does not negate the aesthetical essence of the artwork like Heidegger), and the same text is of as many nature as many persons read it. To some extent another theorem of the “understanding that changes age by age, period by period” contradicts to itself according to which the understanding is defined by the horizon of the historical situation, but not in a way that it would be different age by age, but in the process of the so-called clash of horizons (Gadamer 1984: 214-217). Therefore, while it would like to suggest that due to the clash the understandings of earlier ages are also preserved, like this what is different – is not really different. In this theory, the application to the reading process is a subjective aspect, and the

fact that the reader is bound to a certain historical age is a point of view that is considered to be societal and objective.

Even the oldest, shabbiest theories are renewed if they are called by a new name. This is the way as Stanley Fish created the so-called reader-response theory that states that the meaning of literary works is to be searched for in the experience of the reader (Fish 1967), and he developed this ideal thought into the radical statement that it is the interpretation that creates the “textual object”, that is, the genre, the form and the meaning from a bunch of letters.

The famous open work theory of Umberto Eco is partly similar to the above theories (Eco 1976), and using up its partial truths such theories were born like that of Manfred Naumann who states that the creation of the artwork is not finished in the moment when it was formed and created, but it did not yet become an object of reception (Naumann 1980: 107-108).

Luigi Pareyson considers individual reception to be the part of a pluralistic reception process, and with his views he seems the question certain statement of reception aesthetics: “essentially, a form is as valuable from as many aspects it can be seen and understood, and as many possible interpretations it offers us without ceasing to be the same (Pareyson 1960). Compared to this early, sober opinion of Pareyson, Roland Barthes joined the subjective branch of reception aesthetics with reinterpreting the concept of pluralism: in his opinion, the artworks with their own plurality lets their recipients have share in the pleasure of the “production of meaning” and rolling over the text: “The artwork is not eternal, because it forces different people to accept one certain sense, but because it suggest different senses to one certain person who speaks the same symbolic language within the variety of times: the artwork offers something, the reader accepts something” (Barthes 1970: 219).

A psychological trend of subjectivism can also be discovered in the thoughts like that of Gadamer’s according to whom we always have to understand the literary text as an answer to our own question (1984: 262).

Ernő Kulcsár Szabó, the most influential Hungarian theorist of reception aesthetics condensed the theses of his sources into statements that sometimes contradict to themselves. He adapted the theorem according to which all creative activities are to be interpreted at the same time as reception (Kulcsár Szabó 1996: 217-272), while another one of his sources, Jauss made the self-contradictory statement that “the author is always also a recipient when he starts writing” (Jauss 1997: 176), when at another place he states that it is impossible to create and receive, to write and read at the same moment (Jauss 1997: 176). With the radical

representation of the subjectivist trend of literary theories, Kulcsár Szabó establishes that we cannot know “what happens to the self in the interaction of the text and the self, it is they who really reads, or perhaps it is the text who reads the self” (1997: 572).

All of these thoughts, in the name of pluralism, could fly free even if their conceivers did not want to force others to accept them, eliminating pluralism from interpretation and making the directions of thinking one-way. However, this “dictatorship” of literary interpretation appeared in Hungary in the 1990s. Certainly, the match is not already decided, namely, in the Western part of the world to be followed by the Hungarian discourse some of the postmodern theories of literature were already refuted.

Certainly, literary scholars of all time cannot ignore a very important difference: the average reader, the person who reads by curiosity or for the shake of the aesthetic pleasure of reception can afford to be affected by artworks without any explanation.

However, the situation of the critic, the scholar, the theorist and the teacher is very different. They are obliged to *mediate*, therefore, they must give some explanation to the question why they accept and receive or refuse and artwork, they are *obliged* to search for (even if they manage to find it only partly) the meaning of the artwork that affects the reader, and they are *obliged* to give some answer to the question why the given meaning affects them, they are obliged to know as much as possible about the age of the creation of the artwork, the issues of the given historical age and about the relation of the artists working in this age to this issues in order to be able to support their explanations. An expert cannot be contended with establishing the fact that they is at the moment eating something sweet or something sour. It is his official obligation to define whether it is apple or pear...

IDÉZETT IRODALOM / WORKS CITED

Roland BARTHES, *S/Z*, Párizs, Éditions du Seuil, 1970.

Stanley FISH, *Surprised by Sin. The Reader in Paradise Lost*, Berkeley, California University Press, 1967.

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.

Arnold HAUSER, *A művészet szociológiája*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.

Wolfgang ISEMER, *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmigkeit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Universität Konstanz, 1970.

Hans-Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980/1-2, 8-65.

Hans-Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában*, in *Irodalomtanítás II.* szerk. Sipos Lajos, Budapest, 1996.

Jan MUKAŘOVSKÝ, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

Manfred NAUMANN, *Társadalom – irodalom – olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben*, Helikon, 1980/1-2.

NÉMETH G. Béla, *Küllő és kerék. Tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1981.

Luigi PAREYSON, *Estetica teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960.

RADNÓTI Sándor, *A piknik*, Holmi, 1998/3.

J. N. RIDDEL, *From Heidegger to Derrida to Chance: Doubling and (Poetic) Language*, in *Martin Heidegger and the Question of Literature. Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, szerk. W. V. SPANOS, Bloomington, Indiana University Press, 1979

Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Párizs, Flammarion, 1992.

Austin WARREN, René WELLEK, *Az irodalom elmélete*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.